MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 689 2

Waltershausen, Hermann W. von
Richard Wagner

ML
410
W13W24
1921

Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by

Professor Heichelheim

LAG DR. FILSER & CO. AUGSBURG

LIBR
FEB
3
1981
OF TORONTO
CITY

ML
410
W13W2W
1921

Meister der Oper

Literatur- und Musikgeschichte in Einzelheften für Theaterbesucher
Herausgegeben vom Bühnen-Volksbund in Frankfurt/Main

H. W. v. Waltershausen

RICHARD WAGNER

Die Redaktion wird geleitet für die Abteilung Dichter und Bühne von Dr. Ernst Leopold Stahl in Verbindung mit Dr. Johannes Eckardt und Dr. Werner E. Thormann, für die Abteilung Meister der Oper /// von Dr. Karl Blessinger ///
Verlag Dr. Filser & Co. Augsburg

Dichter und Bühne

Im Verhältnis des Schaffens großer Meister zur Oeffentlichkeit lassen sich im allgemeinen zwei scharf voneinander geschiedene Typen feststellen. Entweder ist das öffentliche Interesse zuerst ein geringes; laue und halbe Anerkennung entwickelt sich dann, selten noch bei Lebzeiten, meist bald, gelegentlich aber auch erst viele Jahre nach dem Tode in einer aufsteigenden Kurve zu der tatsächlich begründeten Würdigung. Oder aber die Persönlichkeit und das Schaffen ist bereits bei Lebzeiten heftig umstritten, auf das höchste gelobt und ebenso scharf getadelt, während die ausgleichende Gerechtigkeit der Zeit gelegentlich auch schon für den Lebenden, sicher aber bald nach dem Tode das Auffinden des gerechten Maßstabes vermittelt. Ganz anders als nach Art dieser beiden typischen Fälle, wenn auch dem zweiten ähnlicher als dem ersten, ist es bisher dem Schaffen Richard Wagners ergangen. Der Meister ist jetzt bald vierzig Jahre tot; trotzdem wogt der Kampf der Meinungen im Grunde noch ebenso heftig fort, wie in der Zeit, wo die unmittelbaren Aeußerungen dieser starken und aufreizenden Persönlichkeit die Gemüter bis aufs äußerste erregten und zu Entladungen entfesselten. Nicht als ob der Streit noch um die Lebensfähigkeit seiner Werke ginge! Das Ansehen als Kassenrepertoirestücke haben sich sämtliche Werke vom „Fliegenden Holländer" an längst erobert. Aber über den Wert des Stiles klaffen die Meinungen auch heute noch bis zum Antipodischen auseinander. Die Literaten zucken verächtlich die Achseln über den Dichter, die braven Zunftmusiker mit ihrer unverbesserlichen stilistischen Unklarheit reiben sich an der theatralischen Reinkultur, Schwachnervige, aber auch Feinfühlige, lehnen das zum Dauerzustand erhobene Pathos, Innerlichkeitsapostel die suggestive Kraft der Geste, Belkantoverehrer die Behandlung der Singstimme im Sprechgesang ab, während die Generation der Baccalaurei den Meister als überwunden und bereits für die historische Rumpelkammer reif erachtet. Es ist eine Erbschaft der Tonart, die in der deutschen Tagespresse früher gegen Wagner angeschlagen wurde, daß sowohl der Zünftler als auch der Snob den Wagnerianer heute noch als einen Menschen mit bedauerlichem Geschmacksdefekt auffassen möchte. Die überzeugten Anhänger rekrutieren sich aus drei Kategorien: aus dem naiven, durch das Theater unmittelbar überzeugten Publikum, aus dem Kreis derer, die irgendwie mit Bayreuth zusammenhängen und aus der engen Gemeinde derer, denen es vergönnt ist, den Wald vor Bäumen nicht zu übersehen und Wagner als das zu nehmen, als was der Schöpfer des Gesamtkunstwerkes genommen werden wollte, als Gesamterscheinung.

Nur von diesem letzteren Gesichtswinkel aus vermögen wir aber auch dem gerecht zu werden, was uns die Einzelheiten an Problemen aufgeben; nur von hier aus können wir der riesigen Phantasie im Aus-

druck des Wortes und des Tones, dem Können im Dramaturgischen, im Musikalisch-Formalen, im Instrumentalen, im Deklamatorischen, ja selbst in der Bewältigung des Stiles der pathetischen Geste gerecht werden. Wird dieser Schlüssel einmal für die Allgemeinheit gefunden sein, so ist erst der Tag gekommen, an dem die ungeheure Bedeutung Wagners als künstlerischer Erzieher ganz klar hervortreten wird. Nietzsche, der sich bekanntlich von Wagner ganz abwandte, räumt aber doch ein, daß das Recht zur Ablehnung nur der besitze, der die Persönlichkeit überwunden hat. Wir könnten auch sagen, daß wir ihn überwunden haben müssen, daß wir jenseits des großen Zauberers, des durch seine subjektive Kraft Persönlichkeitszerstörenden stehen müssen, um ihn zu lieben. Einem gelang dies schon zu des Meisters Lebzeiten, dem feinen, klugen, selbständigen Peter Cornelius, der immer nur das Ganze sah und doch aus seinen Komponenten das lernte, was er für sein eigenes, ganzes Kunstwerk brauchte. Das gleiche gelang in derselben Zeit einem anderen, der durch seine Rasse und Nationalität gewissermaßen gegen die Zaubergifte immunisiert war, dem großen Verdi, der von der „Aida" an alles von Wagner lernte, was der Italiener lernen konnte, ohne auch nur einen Augenblick aus seiner Linie geworfen zu werden, die er durch die Ausdruckskunst der in den sechziger Jahren entstandenen Opern für sich bereits festgelegt hatte. Das Studium des „Barbier von Bagdad", der „Aida", des „Othello" und vor allem des „Falstaff", führt uns auf den Weg einer fruchtbaren und positiven Kritik des Bayreuthers; hier kann der archimedische Punkt gefunden werden, von dem aus unsere Generation vielleicht doch endlich zu einem objektiven Standpunkt allgemeiner und dauernder Gültigkeit gelangen kann.

Diese Gedankengänge, also die Würdigung tatsächlicher Ergebnisse einer Wagnerschule, führen uns auf den Boden der Geschichte. Sehen wir Wagner vom Gesichtswinkel dessen, was aus ihm heraus geworden ist, so werden wir zwingend dazu geführt, ihn als den zu betrachten, der selbst wurde; wir werden ihn aus seinen Vorgängern und innerhalb der ganzen Geschichte der Oper als Entwicklungsprodukt zu würdigen haben. Eine solche Untersuchung wird ihn uns auch menschlich nahe bringen. Wir erblicken einen verwandten Vorgang in der modernen Mozartforschung. Mozart ist lange Zeit ausschließlich als Phänomen, als ein Wunder der Natur gewertet worden; erst die neuere Forschung, die Hermann Abert in seiner Neubearbeitung der Jahnischen Biographie zusammengefaßt und selbst entscheidend gefördert hat, ist der Erscheinung Mozarts als Mensch unter Menschen gerecht geworden, so daß der kommenden Generation von Musikern ein Albdruck, der des Unheimlichen, Unfaßbaren am Genie genommen ist. Es mag absurd klingen und entspricht aber doch den Tatsachen, wenn wir behaupten, daß die Musikgeschichte des 18.

Jahrhunderts, also der Vorgänger Mozarts, weitaus gründlicher durchforscht ist, als die des 19. Jahrhunderts, die uns Richard Wagners Werden erklärt. Indessen arbeitet auch hier die zeitgenössische Forschung mit Riesenschritten, so daß wir immerhin heute schon ein ganz anderes Bild gewinnen können, als etwa in der Zeit, als Glasenapp seine im übrigen so hoch verdienstliche Wagnerbiographie schrieb. Das große, grundlegende Werk über die Entwicklung der Oper von Weber einschließlich bis zu Richard Wagners Höhepunkt, die vollkommene Würdigung der zahlreichen italienischen, französischen und deutschen Repertoiropern, die das Theater von 1820 bis 1860 beherrschten, liegt heute noch nicht vor. Jeder neue Fund hebt aber Widersprüche und Rätsel in Wagners Erscheinung auf, und zwar fortschreitend in dem Maße, wie wir auch dem politischen und kulturellen Europa von der Restaurationszeit bis zur Gründung und Ausbreitung des Deutschen Reiches mit immer festerer und sicherer Distanz gegenüberstehen.

Wir müssen, um Wagner ganz zu verstehen, weit zurückgreifen. Wagner hat sein Werk wiederholt als die Vollendung der Opernreform Glucks bezeichnet. Gluck selbst ist aber nur verständlich aus der Geschichte der venetianischen und neapolitanischen Oper einerseits, der französischen andrerseits. Diese beiden letzteren Probleme weisen uns endlich über Monteverdi hinaus auf die Erschaffung der Oper, die Florentiner Musikreform, hin. Von den ersten theoretischen und praktischen Versuchen in der Villa Bardi führt eine trotz aller scheinbaren Verschleierungen feste und geschlossene Entwicklungslinie bis zu der Erschaffung des Bayreuther Festspielhauses. Die wahre und vollkommen objektivierende Erkenntnis der Persönlichkeit Richard Wagners wird also dem vorbehalten sein, dem einmal die umfassende und erschöpfende Geschichte und Dramaturgie der Oper im allgemeinen gelingt.

Uns beschäftigt hier nicht die Vorgeschichte der Oper von den ersten Pastoralen und Mysterien bis zu der Madrigaloper Orazio Vecchis. Von weitaus größerer Bedeutung ist die antike Tragödie. Wir wissen heute längst, daß diese niemals Gesamtkunstwerk im strengen Sinne war; aber alle Opernreformatoren von Peri und Caccini bis Wagner haben daran noch geglaubt. Aus dem griechischen Theater wurde in historischer Verklärung eine Idealform der Vereinigung von Dichtung und Musik konstruiert, die nie bestand und nie bestehen konnte; es wurde also nach Art des romantischen Denkens die platonische Idee nicht jenseits der Erscheinung, sondern in der Vergangenheit und Ferne gesucht. Durch diese primäre Aufstellung der Idee unterscheidet sich die Geschichte der Oper sehr wesentlich von der anderer Kunstgattungen. Die Idee pflegt sich sonst fast immer erst mit dem Reifen des Stiles sehr allmählich herauszuschälen. Hier entstand aber von Anfang an ein Konflikt zwischen dem sofort fertig erkannten Ziel und den noch

durch Jahrhunderte hindurch vollkommen unzulänglichen Mitteln zu seiner Erreichung. In keiner Kunstgattung waren diese letzteren derartig mühsam zu finden, und zwar deshalb, weil ihr Endzweck ein Kompromiß zwischen den Stilgesetzen dreier Künste sein mußte, die in ihren Wurzeln zwar eine Einheit darstellen, in ihrer Ausbreitung aber nur lose nebeneinander verlaufen, des Mimischen, des Poetischen, des Musikalischen.

Zunächst will es scheinen, als entstünden die chronischen Destruktionserscheinungen innerhalb der Oper, die immer wieder in regelmäßigen Abständen Opernreformatoren erzwingen müssen, aus der wechselnden Vorherrschaft einer der drei Künste über die beiden anderen, die aus diesem Verhältnis zu einer Verkümmerung verurteilt seien. Man könnte so die italienische Konzertoper als Vorherrschaft der Musik, das Melodram als Vorherrschaft der Dichtung, die Tanzoper, die Pantomime und die mit ihr verwandte Kinooper als Vorherrschaft des Mimischen erklären. Tatsächlich sind diese Typen aber nur ephemere Nebenerscheinungen. Der tiefere Grund jedes Opernverfalles liegt in den Reibungen der besonderen stilistischen Triebkräfte der drei künstlerischen Komponenten. Deshalb ist der tiefste Verfall der Oper, der innerhalb der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, identisch mit der großen Entwicklung der Form und des Stiles zur klassischen Periode hin. Der Stil der Oper ist im Sinne des Stiles der Einzelkünste eine widersinnige Erscheinung. Die Opernreform erfolgte stets zugunsten eines Gesamtausdruckes unter Vernachlässigung der stilistischen Eigentümlichkeiten des Musikalischen, das sich dem Formalen des Dramatischen unterordnen, des Poetischen, das sich den musikalischen Proportionsgesetzen anpassen, des Mimischen, das das rhythmische Maß des Tänzerischen einbüßen mußte.

Die Erschaffung der Oper stand noch ganz unter dem Einfluß der geistigen Nachfolgeschaft der Renaissance, wenn auch die erste Entwicklung der Oper sehr schnell dem Barock entgegensteuerte. Hatten die Freunde in der Villa Bardi das stilistische Ideal aufgestellt, so erdachte Monteverdi, den wir als geistige Erscheinung gleichfalls noch ganz der Renaissance zuzählen müssen, bereits in einer umfassenden Endgültigkeit die zur Verwirklichung dieses Ideales erforderlichen Mittel. Prinzipiell Neues ist seit seinem „Orfeo" in den Ausdrucksapparat der Oper nicht mehr aufgenommen worden. Theoretisch ist das Ideal Richard Wagners in der einzigen ihm kongenialen Erscheinung Monteverdis bereits vollendet. Aber die Mittel selbst stehen alle noch in dem primitiven Stadium der Kindheit. Das europäische Drama ist zwar durch Shakespeare und die großen Spanier schon geschaffen, so daß die Oper sich seiner Errungenschaften leicht hätte bedienen können. Es bedarf aber noch eines weiten Weges im Ausbau der Dra-

maturgie, bis die allgemeinen dramatischen Prinzipien sich soweit verfeinert und elastisch gestaltet haben, daß das Sonderproblem des Operntextbuches seine Verwirklichung finden kann. Unvollkommen ist vor allem auch die Ausdrucksfähigkeit der Musik, die erst langsam anfängt, sich aus der Klärung zum Leittonprinzip und zur Unterscheidung zwischen Dur und Moll, zu erheben. Ein ungeschlachtes, an einen Saurier gemahnendes Gebilde ist das chorische Riesenorchester, das die Renaissance hervorgebracht hat, im besten Falle den Orgelregistern vergleichbar, aber einer Schmiegsamkeit an die intimen Verästelungen des Psychologischen vollkommen unfähig. Die Schauspielkunst steckt noch ganz in der primitiven Typisierung der moralisierenden Allegorien, der Haupt- und Staatsaktionen und der Stegreifkomödie; selbst der Tanz steht noch vor dem Beginn seiner künstlerischen Entwicklung, die erst das Rokoko vollendet. Vorhanden ist nur eine offenbar verhältnismäßig hoch entwickelte Gesangskultur; tatsächlich beschränkt Monteverdi in seinen späteren Opern sich fast ausschließlich auf die Ausbildung des Sprechgesanges. Vor allem fehlt der Oper zunächst noch die Resonanz, deren sie wegen des Umfanges der aufgewendeten Mittel bedarf, ein künstlerisch gebildetes Publikum auf breitester Basis. Für einen kleinen Kreis von ästhetischen Feinschmeckern höfischer Kultur läßt sich auf die Dauer ein solcher Aufwand nicht vertun; der schnelle Verfall der venetianischen Oper von dem Augenblick an, wo sie dem Publikum allgemein zugänglich wird, zeigt aber, daß die Masse über Schauergeschichten und Harlekiniaden hinaus auf lange Jahre noch kein Verständnis findet.

So mußte Monteverdis Werk ein Torso bleiben; Torso blieb ebenfalls das heiße Bemühen der Hamburger Oper, das Werk des genialen Dramaturgen Lully, der Kampf um die künstlerische Hebung der Oper durch Händel, das Bemühen der unmittelbaren Vorgänger Glucks, Johann Adolf Hasses, Jomellis, Traettas, sowie der Wiener Textbuchreformatoren. Immerhin schritt der Ausbau der Mittel in einem scheinbar planlosen Weg immer weiter fort; die Vollendung des Ausbaues unserer modernen musikalischen Sprache, die sich weit entfernt vom Theater in Johann Sebastian Bach vollzog, die stilistische Klärung des Dramaturgischen auf dem literarischen Boden des 18. Jahrhunderts, vor allem in Deutschland, die langsame Hebung des Schauspieler- und Sängerstandes, die Befreiung der Ausstattungskunst zur Einfachheit durch die Loslösung eines Teiles des Theaters vom Höfischen und endlich die Vorbereitung der Persönlichkeitscharakteristik auf dem Boden der neapolitanischen, tief im Volkstümlichen wurzelnden Buffooper, die ständig fortschreitende Vervollkommnung der Orchesterinstrumente und die Entwicklung dessen, was wir im modernen Sinne Orchester nennen (woran der größte Anteil zunächst der fran-

zösischen Oper zufällt), alle diese Faktoren bereiteten die erste Opernreform vor, in der sich Wollen und Vollbringen einigermaßen die Wage hielt, das Kunstwerk Glucks.

Latent hatte das Florentiner operndramaturgische Ideal stets gerade auf Wiener Boden fortgelebt, so daß sich Anknüpfungspunkte in zahlreichem Maße ergaben. Von großer Bedeutung war, daß hier die Pflege des Chores auf der Bühne nie ganz aufgehört hatte. Der Chor, zunächst ein rein musikalisches Ausdrucksmittel, das, wie Glucks erste Reformopern, Orpheus und Alceste, beweisen, die Oper stets dem Oratorium nähert, hat andrerseits für den Opernkomponisten die Bedeutung, ein Mittel zur formalen und dynamischen Ausbreitung zu geben, das stets fähig ist, zugleich auch starke Zuspitzungen und Höhepunkte des dramatischen Ausdruckes zu schaffen. Besonders auf dem Boden der Choroper treten deshalb die Konfliktselemente und Kompromißnotwendigkeiten des Opernstiles im allgemeinen am wenigsten scharf hervor. Von Gluck her entwickelte sich langsam das Chorfinale, eines der natürlichsten und selbstverständlichsten, tief aus dem Geiste der Musik heraus geborenen Steigerungsmittel. Der Gegensatz zwischen Chor- und Solosänger steigerte dann auch die Charakteristik des Einzeldarstellers, der nun eine breite menschliche Basis erhielt, von der er sich, ähnlich wie vom Chor der griechischen Tragödie, plastisch abhob. Gluck war noch zu tief in dem Typengeist der neapolitanischen Opernarie befangen, um die Erfüllung seiner Gestalten mit vollem, individuellem Leben bis zum letzten zu erreichen. Im „Orpheus" tritt dies kaum bedenklich hervor. Orpheus selbst ist Künstler und objektiviert daher seine Affekte. Gerade auf dem Wege der Typisierung ist also hier eine Charaktergestalt gelungen. Die Eurydice des dritten Aktes zeigt aber, wie weit die Entwicklung noch von einer Pamina, Leonore oder Agathe entfernt ist. Gluck hatte wohl deutlich gefühlt, daß sowohl Alceste wie Admet noch bedenkliche Reste der neapolitanischen Opera seria anhafteten. So wurde die folgende Oper, Paris und Helena, in dem Gegensatz zwischen dem weichen, hemmungslosen asiatischen Jüngling und der herben und beherrschten Spartanerin zum bewußten Versuch einer Charakterstudie, der sich sowohl auf die Behandlung der Singstimme wie des Orchesters, ja sogar auf die begleitenden Chöre der Trojaner und Spartaner ausdehnte. Leider scheiterte dieses große, in der Vorrede zur Partitur deutlich als Programm aufgestellte Unternehmen an der Unzulänglichkeit von Calzabigis Textbuch, dessen eigene Reformideen sich hier in einer ästhetischen Sackgasse verfahren hatten. Auf dem Pariser Boden, der Gluck manches musikalisch und dramaturgisch Neue brachte, trat dann dieses Problem zunächst in den Hintergrund, wenn es auch immer wieder auflebt und endlich in der tauridischen Iphigenie eine

durch ihres Schöpfers künstlerische Grenzen bestimmte relative Lösung fand. Von größter Bedeutung ist die Steigerung des orchestralen Ausdruckes bei Gluck. Hier wurde schon vielfach das innere Drama, die Idee des äußeren Geschehens, neben der Bühnenhandlung und mit dieser auf das engste verwachsen, gestaltet.

Daß Gluck aber hier zu einer vollkommenen Lösung noch nicht kam, hatte seine Ursache in dem Verhältnis seines Schaffens zum Rezitativ. Der Operntext war immer noch so eng vom literarischen Drama abhängig, daß nur einzelne Strecken innerhalb der dramatischen Entwicklung dem Geiste der Musik vollkommen zugängig waren, während die übrigen Teile auf die Mittel des Dialoges gestellt blieben, den man auf verschiedenen Wegen dem Ganzen anzupassen bestrebt war. Das Seccorezitativ der Italiener war kaum wesensverschieden vom gesprochenen Wort, umsomehr als eine starke Annäherung an den Ton dem Klange der italienischen Sprache von Natur her innewohnte. Das Sprechen auf bestimmten Tönen, die eingestreuten Akkorde des Cembalos hielten überdies die Fiktion des Weiterbestehens der Musik zwischen den einzelnen Arien nur äußerlich aufrecht. Das als Bindeglied zwischen dem Seccorezitativ und der Arie bei den Italienern früh entwickelte „recitativo accompagnato" war schon früh, zum Arioso abgewandelt, bei den Franzosen die einzige Form des Rezitativs geworden. Wenn damit zunächst wegen ihrer primitiven Verwendungsart auch nur eine geringe Verbesserung gegeben war, so zeigt sich doch andrerseits, daß auch die an sich unkomponierbaren Dialogstellen stets Momente enthielten, die einer sanglichen Behandlung zugänglich waren; diese Durchdringung des Rezitativs mit musikalisch erfüllten Episoden war natürlich durch dieses Orchesterrezitativ sehr stark begünstigt. Gluck, dessen unmittelbare Vorbilder, vor allem Jomelli und Traetta, zwar der neapolitanischen Schule angehörten, aber doch von den Franzosen, besonders von Rameau sehr viel gelernt hatten, beseitigte dann im Orfeo das Seccorezitativ vollständig und erfüllte den durch die glückliche Anlage des Textbuches hier der Musik außergewöhnlich zugänglichen Dialog so stark mit musikalischen Elementen, daß wir ganz besonders im ersten Akt schon fast den Stil der durchkomponierten Oper anerkennen können. In der Alceste ließ er aber diese Neuerung teilweise wieder fallen, um sie erst in den Pariser Opern wieder aufzunehmen und weiterzubauen, in den Einzelheiten mit gesteigerter Bedeutsamkeit, im ganzen aber nie wieder mit gleichem Gelingen wie im ersten Akt des Orpheus.

Der Kampf um die unkomponierbaren Teile des Librettos und ihre Einfügung in das Ganze wurde später bald ein Hauptproblem. Einen vom Rezitativ abweichenden Weg hatte das deutsche Singspiel und, unabhängig davon, die französische komische Oper eingeschlagen. Hier herrschte der Grundsatz, unter Verzicht auf das scheinbare Durchkomponieren

der Musik zu geben, was der Musik gehörte, und dem Schauspiel, was ihm zukam. Während in Italien die Seccorezitativ-Oper immer mehr versandete, in Paris Glucks Art vor allem durch Spontini weitergebildet wurde, um dann endlich auch auf italienischem Boden dem durchgeführten Orchesterrezitativ zum Sieg zu verhelfen, setzte sich in Deutschland das Singspiel mit Dialog durch, und zwar, indem die ursprünglich auf liedartige Formen beschränkten musikalischen Teile immer bedeutungsvoller anwuchsen, indem die Textbücher immer mehr vom Geiste der Musik durchdrungen wurden und die Schauspielteile bis auf kleine Restbestände der knappesten, für den Gang der Handlung notwendigen Schlagworte eingeschränkt wurden. Auch der orchestralen Untermalung des gesprochenen Wortes als künstlerischem Selbstzweck oder zur Verbindung der Musiknummern, also dem Melodram, begegnen wir mitunter. Die Höhenkurve dieser Entwicklungslinie ist charakterisiert durch die „Entführung aus dem Serail", „Die Zauberflöte", den „Freischütz" und den „Oberon", wobei wir dem letzteren Werke nicht die Londoner Gestaltung, sondern die für Deutschland geplante ins Auge fassen müssen. Die „Euryanthe" ist ein Absenker in das Gebiet der französischen großen Oper, also des Spontini-Stiles und gerade deshalb, wie wir später sehen werden, für Wagner von großer Bedeutung.

War innerhalb breiter, schon vom Dichter musikalisch konzipierter Linien der Dialog auf das Mindestmaß beschränkt, so stand dessen endgültiger musikalischen Verarbeitung, soweit dadurch die Verständlichkeit des Wortes nicht gemindert wurde, auf dem Boden des Orchesterrezitatives nichts mehr im Wege. Die drei Grundtypen, die italienische Arienoper, die große französische Chor- und Balletoper und das aus dem Geiste der Musik vervollkommnete deutsche Singspiel näherten sich einander nun immer mehr. Von „Euryanthe" als Mischform zwischen dem deutschen und französischen Typus wurde eben schon gesprochen. Eine ebensolche ist umgekehrt Méhuls „Joseph in Aegypten": deutsche und französische Elemente verbinden sich mit den italienischen in Cherubini und Bellini. Die feste Verschmelzung der drei Stile unternimmt Meyerbeer, und zwar unter Vorherrschaft des französischen Typus. Gerade diese letztere Entwicklung hängt mit der Konzentration fast des gesamten operndramaturgischen Interesses auf Paris in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zusammen. In diesem Augenblicke des internationalen Zusammenfließens aller Errungenschaften betritt Richard Wagner den Schauplatz. Er wurzelt in Beethoven und Weber, saugt aber alle Elemente des internationalen Mischstiles begierig in sich auf.

Meyerbeer war die internationale Synthese der Operstilelemente scheinbar geglückt. Es mußte sich aber sehr bald zeigen, daß die Zusammenschweißung nur äußerlich erfolgt war, daß eben das fehlte, was

Goethe als das „geistige Band" bezeichnet. Zwar hätte er in seiner großen Begabung die Kraft dazu finden können, den Platz in der Operngeschichte zu erobern, auf den sich dann Richard Wagner stellte; auch er war an den Klassikern geschult und brachte den starken und entwicklungsfähigen romantischen Geist, den er sich unter dem Einflusse seines Lehrers, des Abtes Vogler, und seines Freundes, Carl Maria von Weber, angeeignet hatte, mit zum Wurf in die Wagschale. Aber auch hier vollzog sich, was wir so oft in der Geschichte der Kunst erfahren: den letzten Ausschlag gab nicht das Talent, sondern die Gesinnung. Die Gründe, weshalb Wagner und nicht ein andrer der Schöpfer und Vollender des musikalischen Dramas wurde, sind ethischer Natur. Wagner war in seinen Jugendopern, den Feen, dem Liebesverbot, Rienzi ohne rechten Plan zwischen Weber-Marschnerischen, italienischen und Meyerbeer-französischen Einflüssen hin und her geworfen worden. Schon auf der Seereise von Riga nach Paris (1839) entstand der erste Entwurf des „Fliegenden Holländers". Zuerst suchte Wagner aber in Paris das Heil auf dem gleichen Wege wie Meyerbeer und so viele andere. Wenn wir heute das Lebenswerk des Meisters überblicken, so ist es uns verständlich, warum er in Paris nicht nur keine Wurzel schlagen konnte, sondern auch zu der schwersten Zeit der Entbehrungen und untergeordneten musikalischen Handlangerdienste verurteilt war. Der dreijährige Aufenthalt führte ihn zur Klarheit; er erkannte, daß der Opernkomponist aus jeder Technik und jedem Stil lernen könne, daß er aber, wie jeder echte Künstler, die Wurzeln in seinem heimatlichen Boden schlagen müsse. Nur eine aus nationaler Kunst entspringende Gesinnung vermochte die Lösung des unendlich schwierigen Problemes herbeizuführen; er fand sie so, wie sie Verdi, der stets Italiener blieb, aus dem gleichen Material sich schuf, und wie sie in seiner Art dem unverfälschten Franzosen Berlioz gelingen mußte.

Wagner schilderte diese Zeit in der autobiographischen Skizze, mit der er seine „sämtlichen Schriften und Dichtungen" eröffnet; er schließt hier mit den Worten: „Unwillkürlich drängte sich mir die Ansicht auf, daß mir Paris von größtem Nutzen für Deutschland gewesen sei. Für Paris selbst war ich jetzt auf einige Jahre aussichtslos; ich verließ es daher im Frühjahr 1842. Zum ersten Male sah ich den Rhein, — mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue."

Wagner hatte unter Leiden und Not in Paris den „Fliegenden Holländer" vollendet. Trug hier auch die Kantilene noch vielfach italienische Züge, war auch in den Arien des Daland und des Erik der Typus der großen Oper und die Tonsprache Meyerbeers noch sehr deutlich wahrzunehmen, so war doch der Grundzug des Werkes, die starke romantische Naturanschauung, bereits durchaus deutsch. Die Technik zur

Schilderung des Meeres in allen Phasen der Bewegung bis zum höchsten Sturm hatte er sich zwar gewiß nicht ausschließlich aus deutschen Errungenschaften aufgebaut. Wurzelt sein Orchester auch in Weber und Marschner, waren vielleicht auch starke Einflüsse von seiten Spohrs noch mit am Werke, fehlten nicht Erinnerungen an das Gewitter aus Beethovens Pastoral-Symphonie, so war doch die bisher unerhörte Meisterung der Orchesterfarben ein Ergebnis der intimen Bekanntschaft mit dem gewaltigen instrumentalen Reformwerk Hector Berlioz'. Auch die musikalischer Schilderung von Naturereignissen war an sich französischer Herkunft. Sie erscheint schon innerhalb der bedeutungsvollen Entwicklungsphase der Pariser Oper zwischen Lully und Rameau und ist dort vor allem an Campras Namen geknüpft. Rameaus Opern sind erfüllt von Naturschilderungen, die noch vielfach, bis in Glucks Zeit, in die Arien eingebaut wurden; besonders die Sturmszene wurde später ein festes Requisit der internationalen Oper (man erinnere sich hier an Rossini mit der Tempesta im „Barbier von Sevilla" und der Milieuschilderung des „Wilhelm Tell"). Aber was Wagner hier gab, was Weber und Marschner begonnen hatten, war geistig durchaus anders orientiert. Die Naturschilderung, die von Paris herkam, blieb stets im Sinne des Rokoko, in dem sie sich entwickelt hatte, ausschließlich Staffage für den Darsteller, während der deutsche romantische Geist die Natur und den Menschen identifizierte und so den Naturvorgang zum wesentlichsten Symbol der Schilderung des menschlichen Affektes erhob. Dieser Geist wurzelt schon in den ältesten Traditionen des deutschen Volksliedes, und zwar durchaus abweichend von dem des romanischen. Campra war an das Meer gereist, um es innerlich unbeteiligt für seine Opern wie eine Dekoration zu studieren; Wagner wurde auf der Seereise von Riga nach Frankreich von den Eindrücken des Meeres im eigenen Erleben überwältigt.

Was im „Fliegenden Holländer" begonnen war, wuchs später zu immer gewaltigeren Erscheinungen an, in den Landschaftsbildern des Wartburgtales, den Morgenstimmungen des „Lohengrin", zu der vollkommenen Umfassung der Natur vom intimsten Idyll bis zum höchsten Rasen der entfesselten Elemente, des Wassers, des Feuers, der Luft und der Erde im Ring des Nibelungen, zu den Nachtbildern im zweiten Akt des „Tristan", zu der Dürerischen mitteldeutschen Heimatskunst in den „Meistersingern", zum Karfreitagszauber. Sehen wir hier das Werden eines deutschen Ausdrucksmittels, so erblicken wir in den gleichen Werken die der großen internationalen Oper und besonders der französischen Einflußsphäre in absteigender Linie. Im „Rienzi" ist das Ballett noch ganz französisch behandelt, im „Holländer" auf die kleine Episode des Matrosentanzes herabgedrückt, im „Tannhäuser" zum Träger einer Hauptidee des Dramas veredelt und deshalb vom eigentlichen

Balletthaften ganz losgelöst, im „Lohengrin" ganz verschwunden, im Ring nur noch in seinen rhythmischen Typen als Bewegungsmusik dem Drama einerseits, dem symphonischen Flusse anderseits vollkommen als eigenes Element eingefügt, im „Tristan" wiederum ausgeschaltet, in den „Meistersingern" als glückliche Episode innerhalb der Schilderung des Volksfestes, stilistisch nach der alten Art, geistig nach einer ganz neuen erfaßt, im „Parsifal" in den Blumenmädchen durch die Verbindung mit dem Chorischen wiederum neu und eigen gesehen. Die Entfernung von dem überkommenen Opernstil vollzog sich wiederum aus dem deutschen Geiste, und zwar eben vor allem unter dem Einflusse des symphonischen Stiles, der, in seinen Einzelheiten eine Beethovensche Erbschaft, das stärkste äußere Kennzeichen des Wagnerstiles, der eigentlichen Orchesteroper entwickelte.

Das abendfüllende musikalische Kunstwerk war mit der Oper und dem Oratorium entstanden. Die Mittel, durch mehrere Stunden hindurch in der Entfaltung einer einzigen künstlerischen Idee und durch die schöpferische Kraft eines Komponisten den Zuhörer über mehrere Stunden hinaus zu interessieren, waren zunächst nicht vorhanden; nur die starke Zerstreuung des Publikums durch die Bühnenmaschinerien des Barocks mit seinen Wasser- und Feuerwerken, Flugmaschinen, pompösen Intraden und Balletten, nur die bis zur Hysterie entwickelte Gesangsvirtuosensensation und endlich die vollkommene Neuheit und Unabgegriffenheit des monodischen Stiles vermochten eine Zeitlang über diesen Mangel hinwegzutäuschen. Schon Monteverdis „Orfeo" strebte die große Entfaltung innerer und äußerer musikalischer Mittel an; wir sahen oben, woran das Werk dieses genialen Mannes scheiterte. Tatsächlich finden wir nicht sehr viel später im Opernpublikum die Anzeichen der Langeweile und bei den Komponisten und den Theaterdirektoren die Jagd nach immer neuen Ueberraschungen, die sich zunächst in einem rasenden Durcheilen des gesamten Stoffgebietes der Weltliteratur und, auf venetianischem Boden, in andrer Weise dann auch auf neapolitanischem, in einer zwar entwicklungsfähigen, aber an sich zunächst stilwidrigen Vermischung und willkürlichen Kontrastierung des Tragischen und des Komischen abspielte. Auf dem eingeschlagenen Wege konnte das Problem nicht gelöst werden. War es aber einmal gelungen, mit rein musikalischen Mitteln den Hörer einen ganzen Abend lang zu interessieren, so konnte dies der an sich schon bunten und abwechslungsreichen Oper nicht mehr schwer fallen. Bedeutungsvoll sind hier zwei Entwicklungslinien, die des Oratoriums und der verwandten Formen und die der zyklischen symphonischen Gebilde. Die Mittel der inneren und äußeren musikalischen Steigerung wurden, zunächst noch unter Hinzuziehung der Dichtung, der Soli und der Chöre, ja gelegentlich des Gemeindegesanges von Händel und Bach ausgestaltet. Hier vollzieht sich

die später von den Mannheimern vollendete Ausnutzung der Gegensätze von Orchester-Tutti und konzertantem Kammerorchester zur Anlage von weitgebauten Steigerungslinien, vor allem in wohlerwogenen Kontrastverhältnissen. Sowohl Händel wie auch Bach finden darüber hinaus die Steigerung durch den melodischen Ausdruck, durch die innerhalb des einen Werkes fortschreitende Vertiefung der thematischen Substanz. Händels Oratorien haben hier einen unmittelbareren Einfluß als Bachs Passionen und h-Moll-Messe, deren Einfluß zunächst unterirdisch, besonders aber in stilistischen Erbschaften der Söhne Johann Sebastians nachwirkt.

Die zyklischen symphonischen Formen bewegen sich zunächst in viel kleineren Dimensionen; aber aus den Kirchensonaten, Kammersonaten, Suiten, Divertimentis, den französischen und italienischen Ouvertüren und Symphonien entwickelte sich die moderne Orchestersymphonie, die schon in der Eroica eine Steigerungskurve von 45 Minuten und in der neunten Symphonie dann die von mehr als einer Stunde umfaßte. Diese einheitliche Linie ist das Vorbild zu der Formung des Wagnerischen Opernaktes geworden. Mittlerweile war die musikalische Architektur in der Oper selbst immer breiter geworden, besonders im Finale; in den übrigen Teilen wurde aber noch mit den alten Mitteln, mit der vielfach unorganischen Kontrastierung zwischen Arie, Duett, Terzett, Chor und anderen gearbeitet. Besonders die deutschen Meister hatten aber nach dem Vorbild von Händel und Bach die planmäßige innere Erhitzung der musikalischen Atmosphäre auch schon auf dem Wege der Nummernfolge in einer hervorragenden Weise erreicht. Der entscheidende Schritt lag gewissermaßen in der Luft, und zwar eben durch die Verkettung der bereits vorhandenen vokalen Mittel mit den Steigerungsprinzipien der großen Orchestersymphonie. Das Drama vollzog sich nun gewissermaßen in zwei Gestalten, obwohl unter deren engster Verbindung, in einer physischen auf der Bühne und in einer metaphysischen im Orchester. Tatsächlich lassen sich in fast allen späteren Wagnerischen Opernakten die Proportionen der viersätzigen Symphonie nachweisen. Aeußerlich am deutlichsten erkennbar zeigt sich dies in seinem letzten Akte der „Meistersinger".

Wagner hatte allerdings zunächst nach dem „Holländer" noch einen weiten Weg zu gehen. Der „Tannhäuser" steht, wenn auch nicht mehr im Ausdruck, so doch formal dem Alten noch näher als dem Neuen; zugleich bricht sich hier aber der symphonische Stil schon mit Macht Bahn. Der eigentliche große Wendepunkt ist der „Lohengrin", der die Nummernoper äußerlich ganz, innerlich in allen wesentlichen Zügen verläßt und zugleich das moderne Orchester vollendet. Jetzt eigentlich beginnt die Reihe der Reformopern, in der über alle Maßen kühnen Konzeption des „Rheingoldes" als riesige Natursymphonie, dem

dann die Fixierung der Hauptlinien des Rings folgt. Die neue Form ist mit dem „Tristan" endgültig gefunden und verfeinert sich bis zu den letzten Konsequenzen in den „Meistersingern", dem eigentlichen Höhepunkte des Wagnerischen Schaffens. Rein vom formalen Standpunkte aus gesehen, zeigt sich die gleiche Höhe noch im „Siegfried", während in der „Götterdämmerung" und dem „Parsifal" bereits die Spuren der Uebertreibung und Entartung der neuen Grundsätze zu erkennen sind.

Wir brauchen auch auf die technischen Neuerungen und Errungenschaften, die im einzelnen zu diesem Wege führten, hier nicht näher einzugehen. Gerade in der Form der Orchesteroper liegen aber auch die stärksten Angriffspunkte für die Kritik, gerade aus ihr heraus erheben sich stets aufs neue die nie zur Ruhe kommenden inneren Konflikte des Opernstiles im allgemeinen. Nie ist um künstlerische Erscheinungen so viel gekämpft worden, wie gerade um die Oper, und zwar in allen ihren Entwicklungsphasen. Der tiefere Grund, weshalb der „Fall Wagner" nie zur Ruhe kommen will, liegt im besonderen darin, daß die ungeheure Stärke des inhaltlich und formal Neuen die in dem Wesen der Oper begründeten Widersprüche in einer Weise an das Licht gefördert hat, wie nie zuvor. Das Gesamtkunstwerk war erreicht; seine einzelnen Komponenten, deren selbst jede für sich in der Hand des Genies eine so starke und überraschende Entwicklung genommen hatten, stießen sich aber so eng im Raum wie noch nie.

Trotz aller ästhetischen Ungeheuerlichkeiten war der Beweis von der Lebensfähigkeit der Oper als Form aufs neue erbracht. Zahlreiche Kunstformen vermögen in einer im weitesten Sinne idyllischen Verklärung die Konflikte des Lebens dadurch scheinbar zu entwirren, daß der eine kleine mikrokosmische seine Auflösung findet. Das Gesamtkunstwerk des Wagnerischen Musikdramas ist zwar vom Standpunkte der Welt aus gesehen auch ein Mikrokosmus, vom Standpunkte des Aesthetischen aus aber trotzdem gewissermaßen makrokosmisch. Die Weite der Umfassung der Lebenskräfte vermag nicht mehr der Konfliktslösung im einzelnen gerecht zu werden; wie aber die Welt mit allen Gegensätzen und Konflikten sich stets nur in dem Gesamtergebnis, in dem resultierenden Lebenswillen zu einem harmonischen Ganzen auflöst, so vermag auch das Gesamtkunstwerk nur als Ganzes gesehen der ästhetischen Kardinalforderung, dem harmonischen Ordnen der unharmonischen Welt zu entsprechen. Wagners Kunstwerk erzeugt zuerst beim Hörer einen ungeheuren dionysischen Rausch; erst seine Nachwirkung im Abbau in die Wirklichkeit, die Rückkehr zum Alltag vermag in der Seele des Hörers endgültig das Kunstwerk und aus ihm heraus die Reinigung, das Endziel aller Kunst, zu vollenden.

Das Apollonische erscheint also als Ergebnis seines Gegenpoles, des

Dionysischen, und findet so mit diesem eine lückenlose Vereinigung. Diese Erscheinung ist an Wagners Kunstwerk, wenn auch nicht ganz ohne vorausgehende Erscheinungen, so doch in diesem Ausmaße neu, und zwar so neu, daß Generationen an dieser Umorientierung der ästhetischen Gesichtspunkte zu verarbeiten hatten und noch haben. Eben weil uns Wagner noch immer zu neu ist, kann auch der Streit um ihn heute noch nicht zur Ruhe gekommen sein. Ganz zur Ruhe kommen kann er vielleicht noch lange Zeit nicht, weil hier alle künstlerischen Konflikte in einer einzigartigen und wohl niemals in gleicher Weise zu wiederholenden persönlichen, also individuellen und subjektiven Tat aufgerollt worden sind, weil ein ganz Starker so wie noch nie vorher das Prinzip des über seinem Grab unvermindert fortbestehenden Diktatorischen in die Aesthetik hereingetragen hatte.

Gerade vom Standpunkte des Gesamtkunstwerkes aus erübrigt es sich, hier auf den großen absoluten Musiker, den selbständigen und eigenartigen Dichter, den bahnbrechenden kunstphilosophischen Schriftsteller, den genialen Dramaturgen und Regisseur einzugehen. Alles Einzelne stand nur im Dienst der einen gewaltigen Idee. Wertvoll ist es aber, die menschlichen Grundlagen von Wagners Kunst zu betrachten, gerade um hier zu Schlagwörtern geformte Vorwürfe zu entwaffnen. Nietzsche hat Wagner vor allem das Ueberwiegen der schauspielerischen Geste über den menschlichen Inhalt zum Vorwurf gemacht. Die Autorität dieses großen Philosophen hat der Ausbreitung der Wagnerischen Idee den schwersten Abbruch getan. Nietzsches Erörterungen über die Kunst fehlt ein Grundpfeiler, das stilistische Bewußtsein, vor allem die Erkenntnis einer der hauptsächlichsten stilistischen Zeugungskräfte, des Schaffens aus dem Ausdrucksmaterial heraus. Wenn Wagner in keinem Augenblicke aufhört, für das Theater auch wirklich aus der Technik des Theaters zu schreiben, so beweist er damit nur seine innere Gemeinschaft mit dem guten handwerklichen Geist, der besonders in Deutschland der Boden alles echten Künstlerischen von jeher war. Gerade innerhalb des Theaters war diese letztere Fähigkeit allerdings bisher in erster Linie den Romanen vorbehalten. Wer nun aber hinter diesem starken Theater das stärkere Dramatische und hinter diesem das noch stärkere Menschliche nicht fühlt, der erbringt damit nur den Beweis seiner eigenen armseligen Natur. Ueber diese Dinge kann man nicht debattieren. Zugegeben, daß in den Riesendimensionen, besonders des Ringes, leere Stellen erscheinen: auch Wagners Musikwerke sind Menschenwerk, und in jedem Kunstwerk gigantischen Ausmaßes, innerhalb der gesamten Weltkunst, finden sich evidente menschliche Schwächen.

Die Höhe des Menschentums sowohl wie die Kraft der künstlerischen Intuition kennzeichnet sich beim Künstler ganz besonders in der Art, wie er Frauen zu gestalten vermag. Wenn wir uns der Er-

kenntnis nicht verschließen können, daß die Entdeckung der weiblichen Seele, künstlerisch im wesentlichen eine Tat Goethes, einen vollständig neuen Frauentypus in der Kunst hervorbrachte, der sich nicht einmal so deutlich in der Literatur, um so stärker aber in der deutschen Oper in der Linie der Pamina, Leonore, Agathe und Elisabeth, Isolde, Brünnhilde entwickelte, wenn wir sehen, wie viel größer sich Wagner im Hüten dieser Erbschaft Goethes bewies, als etwa Friedrich Hebbel mit seinen psychologischen Haarspaltereien, so erübrigt sich jede weitere Erörterung über das Menschliche in Wagners Kunst.

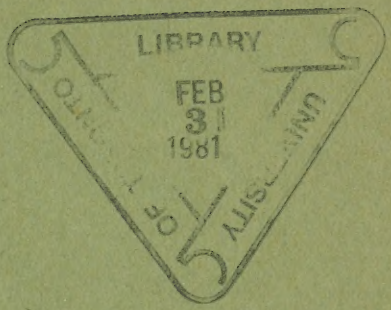
Ein Vorwurf, der auch die menschliche Seite von Wagners Kunst trifft, ist vielleicht nicht ganz ungerechtfertigt: ermüdende Einförmigkeit eines stets überspannten und erhitzten Pathos. Selbst der Humor der „Meistersinger" ist durchweg vom Pathetischen durchsetzt. Diese Erscheinung ist aber eine Folge der Dimensionen innerhalb der Steigerungslinie von Wagners Form. Jede Musik, deren Verlauf sich über eine gewisse Zeitspanne hinaus entwickelt, muß sich überhitzen. Der musikalische Humor, das Idyll, und alles Antipathetische ist ein Problem der kleinen Form und wird seinen Platz stets in der Nummernoper oder verwandten Erscheinungen behalten. Wagners Form ist ein Gefäß für Stoffe ganz besonderen Inhaltes starker und explosivhafter Natur; das erklärt auch, weshalb Wagner im eigentlichen Sinne keine Schule machen konnte, wenigstens nicht in Bezug auf das Ganze, so lehrreich für seine Nachfolger stets das Einzelne bleiben wird. Vorbildlich ist aber vor allem der Weg, man könnte sagen die Methode, ein Ganzes zu schaffen. Gerade die Erkenntnis, daß diese stets nur subjektiv entsteht, wird den starken Naturen unter seinen Jüngern den rechten Weg zeigen.

Auch die letzte große Schöpfung des Meisters, das Bayreuther Festspielhaus, ist in diesem Sinne ein Ganzes und als solches zu bewerten. Hier wurde für alle Zeiten der Typus und wiederum die Methode der deutschen Kunstpflege ins Leben gerufen. Gerade die Fülle von Ideen, die sich in den damit zusammenhängenden Grundsätzen der Stilbildungsschule auftaten, wird noch vielen Generationen zu denken geben.

Wir haben an den Gegnern Wagners leider sehr oft die Erfahrung gemacht, daß sie seine Werke nicht eigentlich kennen. Die Generation, die, über das K e n n e n l e r n e n hinaus, befreit von dem herrischen Geiste der Persönlichkeit, der heute noch nachwirkt, einmal e r k e n n e n wird, kann einzig befugt sein, dem Schaffen Wagners den endgültigen Platz in der Geschichte des deutschen Geisteslebens einzuräumen. Einstweilen stehen wir hier immer noch, vielleicht mehr denn je, vor dem Kunstwerk der Zukunft.

1 9 2 1

Copyright by Dr. Filser & Co. Augsburg / Druck des Literar. Instituts Haas & Grabherr in Augsburg.


LIBRARY
FEB
3
1981

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
W13W24
1921

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 08 08 05 007 3